

*Quaderns de Filologia. Estudis Literaris. Vol. X (2005) 285-292*

## TRADICIÓN PETRARQUISTA Y METAFÍSICA DEL AMOR: LAS “ODAS A LAURA” DE SCHILLER Y SU ENTORNO

*Berta Raposo Fernández*  
Universitat de València

---

Partiendo de un entendimiento de los clásicos en sentido lato, Francesco Petrarca debe ser incluido con todo derecho entre ellos por ser uno de los autores más imitados, adaptados y parafraseados de la literatura europea, que además consiguió crear una tradición ligada a su nombre extraordinariamente duradera y variada. Los románticos alemanes, con Friedrich Schlegel a la cabeza, lo consideraban como uno de los “antiguos modernos”, lo que en su terminología equivale a un clásico moderno en contraposición a los clásicos de la Antigüedad grecolatina. Esto abrirá la vía para la extensión del concepto de clásico a cualquier autor considerado como modélico.

Aquí entenderemos la figura de Petrarca como creador de un sistema –el petrarquismo– de poesía erótica elevada (*genus sublime*) que funciona manejando una situación básica –la del amor desgraciado o no correspondido– con un trasfondo ideológico neoplatónico, con preferencia por el soneto en lo que respecta a la forma y usando ciertos tópicos, como p. ej. la amada de cabellos dorados y fulgurantes ojos negros (Hoffmeister, 1973: 26), y figuras estilísticas más o menos variables, como p. ej. la antítesis. Este sistema fue utilizado tradicionalmente por numerosos poetas de los siglos XV a XVIII como entrenamiento en la dicción poética y en el arte de la poesía amorosa en general.

Por todo ello puede resultar paradójico que en una época de la literatura alemana como el entorno del *Sturm und Drang* (años 70 del siglo XVIII), en el que la poética de la imitación está ya abiertamente en crisis, todavía haya un poeta (Schiller) que en 1782 rescucite la figura de Laura y practique de manera independiente una lírica de este tipo, tan alejada de la poesía vivencial y aparentemente espontánea inaugurada por Goethe diez años antes. Pero Schiller no es el único en este sentido, y para comprender un poco mejor esta faceta de la obra de un autor que a su vez llegaría con el tiempo a ser clásico, es necesario contemplarla en el contexto de la recepción alemana de Petrarca en su época.

Lejos ya los tiempos en que la recepción de los clásicos era considerada una falta de originalidad y por ello como de menor calidad frente a la creación “espontánea”, hoy se considera en general que son contados los autores que pueden renunciar a adaptar o retomar formas, temas y textos clásicos en algún momento de su vida y obra. Es más: cuando predomina el *poeta doctus* frente al *poeta vates*, como es el caso de Schiller (Schwarz, 1998: 274), el gusto por el juego con la tradición y el experimento con ella están a la orden del día.

Aparte de los numerosos traductores y adaptadores de Petrarca al alemán a lo largo del siglo XVIII<sup>1</sup>, en los años en que la Ilustración tardía coexiste con los primeros signos de rebelión “prerromántica” o *Sturm und Drang*, encontramos tres formas diferentes en que tres diferentes poetas se enfrentan al reto de hacer fructífera la herencia de Petrarca para alcanzar sus propios fines: Gottfried August Bürger (1747-1794), Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) y Friedrich Schiller (1759-1805). Expresadas muy esquemáticamente, estas formas son las siguientes:

- 1) La utilización de la figura de Petrarca como personaje ficticio en poesía.
- 2) La traducción o adaptación más o menos libre de textos de Petrarca.
- 3) La adopción y transformación del sistema petrarquista.

En Lenz encontramos una combinación de 1) y 2). En 1776 publica su composición *Petrarch. Ein Gedicht aus seinen Liedern gezogen* (*Petrarca. Poema sacado de sus canciones*), que se compone de dos partes: un largo poema narrativo dividido en tres cantos donde se relata el encuentro de Petrarca con Laura y su rivalidad con Giovanni Colonna por el amor de ésta; y sendas traducciones incompletas de dos *canzoni* de Petrarca: *Herrliche Donna mein! Ich sehe* (*Gentil mia donna, i'veggio*) y *Was fang ich an? Was rätst du Liebe mir?* (*Che debbio far? Che mi consigli, Amore?*). Este procedimiento tiene precedentes. En 1748 Friedrich Gottlieb Klopstock había convertido a Petrarca y Laura en figuras paralelas del poeta y de su amada en el poema *Petrarca und Laura* (Klopstock, 1962: 31-34). Se trata de una obra puramente lírica, donde la poesía se revela como medio privilegiado para superar la muerte del ser amado que pervive allí para recuerdo de generaciones posteriores. Es muy probable que tanto Lenz como Bürger y Schiller conocieran este texto, ya que Klopstock era considerado como guía y mentor por los poetas del *Sturm und Drang*. Pero Lenz desarrolla todo un

---

<sup>1</sup> El romanista Gerhart Hoffmeister registra como receptores de Petrarca antes del *Sturm und Drang* a poetas y traductores pertenecientes a las corrientes de la poesía galante, anacreóntica y sentimental (Hoffmeister, 1973: 82-84).

episodio narrativo ficticio y además introduce una importante matización, ya que reinterpreta la figura de Petrarca según las últimas corrientes del siglo XVIII, es decir, como poeta sentimental, el “único que sentía lo que cantaba” (Lenz, 1992: 125)<sup>2</sup>. En la nota introductoria a las traducciones también se manifiesta esa adaptación al espíritu de la época: Lenz declara que ha intentado transponer todo lo “entrecortado, sacudido, suspirante, forzado, verdaderamente apasionado” (Lenz, 1992: 134) que según él caracteriza los poemas de Petrarca, aplicándole así las categorías desarrolladas por Herder para la canción popular o *Volkslied*, categorías que están en la base de la concepción estética del *Sturm und Drang*.

En cuanto a Bürger, sus aportaciones han de consignarse en el apartado eminentemente formal, es decir 2). Se trata de una serie de sonetos publicados en una antología de 1789 y surgidos en competición con su discípulo y posterior crítico romántico August Wilhelm Schlegel, que por aquel entonces preparaba ya el renacimiento petrarquista y la fiebre sonetística del romanticismo alemán (Schlüter, 1979: 101 y ss.). De sus propios sonetos decía Bürger que serían capaces de hacer pensar a los lectores que Petrarca había resucitado de entre los muertos, y en el mismo tono jocoso afirmaba que producía casi un soneto diario y que Schlegel se había contagiado también de esa extraña manía (Bürger, 1987: 1077). En la edición de las obras de Bürger hecha por Günter y Hiltrud Häntzschel se recogen tres sonetos con indicación de los originales de Petrarca a que corresponden: *Überall Molly und Liebe* (*Solo e penoso i più deserti campi*), *Die Unvergleichliche* (*In qual parte del ciel, in quale idea*), *Auf die Morgenröte* (*Quan'io veggio dal ciel scender l'Aurora*). Aquí se preludia, como ya he indicado, la recepción romántica de Petrarca, pero para Bürger la recepción de este clásico moderno significaba además la posibilidad de enfrentarse a uno de los temas que marcaron su vida y obra: la prematura muerte de su segunda esposa Auguste Leonhart, destinataria de numerosos poemas suyos bajo el nombre poético de Molly. Por lo demás, las adaptaciones se mantienen dentro de los límites impuestos por la rígida forma del soneto y por la considerable diferencia entre la prosodia alemana y la románica; pero también se observa alguna interesante aportación propia, que podría denominarse aclimatación en el más justo sentido del término cuando por ejemplo los *deserti campi* de Petrarca se convierten en los “abetos y robles” (*Tannen und Eichen*) de Bürger (Bürger, 1987: 125).

Así como en Bürger el trasfondo biográfico es transparente y está confirmado por el propio autor, el de las llamadas Odas a Laura de Schiller

---

<sup>2</sup> A partir de aquí, mientras no se indique lo contrario, todas las traducciones de citas de textos en alemán son mías.

parece algo más nebuloso y ha dado pie a numerosas especulaciones, aunque no es éste el principal tema a tratar en relación con ellas. Una diferencia fundamental es, además, que en el caso de Schiller no es posible rastrear ningún conocimiento directo del *Canzoniere* (Bartl, 1998: 122 s.). Aparecidas cuando el autor tenía 22 años, son una obra primeriza donde despunta ya la tendencia schilleriana a la poesía discursiva, es decir, de ideas y de pensamiento, alejándose llamativamente de las nuevas tendencias líricas de su época. Se trata de una serie de poemas que no forman un conjunto cerrado, ya que están dispersos en una antología (*Anthologie auf das Jahr 1782*) donde se recogen textos propios y ajenos de carácter y calidad muy diversos. Además, hay otro poema, *Freigeisterei der Leidenschaft* (*Librepensamiento de la pasión*) aparecido seis años más tarde que suele considerarse también como perteneciente al grupo, ya que el propio autor, en el subtítulo, hace una referencia ficticia al año 1782 en que se publicaron los anteriores: *Als Laura vermählt war im Jahr 1782* (*Cuando Laura se desposó en el año 1782*). En relación con los demás, este texto tiene más bien carácter de epílogo, como se verá más adelante.

Si aplicamos a estos poemas los criterios nombrados al principio para definir el sistema petrarquista, comprobaremos que aquí solo se mantiene el trasfondo ideológico neoplatónico –combinado con otras tendencias filosóficas de la época– y algún motivo aislado. En lo que respecta a la forma, Schiller actúa aquí con total libertad. El término *oda* (usado más por los editores actuales que por el propio autor) remite por un lado a Klopstock, que había reformado la métrica alemana según el modelo griego, renunciando totalmente a la rima y alejándose de los modelos románicos vigentes hasta entonces en la poesía alemana (p. ej. su poema *Petrarca und Laura* mencionado más arriba está compuesto en la forma de la segunda estrofa asclepiadea). Por otro lado, la oda puede representar también una forma libre, con un número variable de estrofas, pero con rima; ésta es la utilizada por Schiller, con lo cual vuelve a acercarse al modelo románico pero sin las exigencias formales del soneto.

En cuanto a la situación básica de la tradición petrarquista, puede observarse que casi ha desaparecido el punto de partida: la amada Laura de estas odas no es esquivia ni cruel; no hay ningún indicio de que el amor del poeta se vea rechazado o de que Laura haya muerto; solamente una premonición de la muerte en el poema *Melancholie* (*Melancolía*). Es muy significativo que sea en el último poema (*Freigeisterei der Leidenschaft*, cuya adscripción al grupo además es cuando menos discutible) donde aparezca una alusión al matrimonio de Laura, como cerrando el capítulo. La única ocasión en que el poeta le hace reproches a la amada es en el poema del mismo título –*Vorwurf* (*Reproche*)–, debido a que con su amor ella ha

conseguido doblegar el orgullo masculino y convertir en niño al guerrero, al héroe en gran poeta, con lo cual éste ha alcanzado como contrapartida un ideal filantrópico: amar a la humanidad en vez de dominarla (Schiller, 1960: 77). El amor individual se vuelve universal, no hay nada de personal ni de subjetivo en los sentimientos descritos.

*Reproche* concluye, pues, con una alusión al filantropismo ilustrado. No es extraño, ya que las implicaciones ideológicas son el armazón que ensambla todos los poemas. El telón de fondo neoplatónico va desarrollándose en ellos progresivamente en competición con un mecanicismo cartesiano-newtoniano y un escepticismo o agnosticismo ilustrado. El primer poema del grupo, *Phantasie an Laura* (*Fantasia a Laura*) (Schiller, 1960: 36-38) se abre con una gran pregunta dirigida a la amada: ¿Cuál es el “torbellino” (*Wirbel*) que atrae un cuerpo hacia otro, cuál es el “hechizo” (*Zauber*) que atrae un espíritu hacia otro? La pregunta es retórica y se contesta a sí misma: es una gravitación universal identificada con el amor. Si éste desaparece, se desintegra el “mecanismo de relojería” (*Uhrwerk*) de la naturaleza. Tan grande es su poder que hace que el futuro vuele en brazos del pasado; incluso alguna vez llegará el momento en que la física newtoniana quede en suspenso, en que Saturno dé alcance a su novia, que es la eternidad. Entonces tendrá lugar una eterna noche de bodas iluminada por la antorcha de un “incendio universal” (*Weltenbrand wird Hochzeitfackel werden*) (Schiller, 1960: 38, v. 63).

Lejos de resultar apocalíptico, esto es para el poeta motivo de alegría. En cambio, en *Die seligen Augenblicke* (*Los momentos bienaventurados*) (Schiller, 1960: 50-52) se hacen ya patentes las limitaciones de este amor. Éste es quizá el más emblemático de estos poemas. En él se condensa la dimensión cósmica del amor en el momento sublime y fugaz del encuentro amoroso, y concretamente del orgasmo<sup>3</sup>. Sobre todo la 7.<sup>a</sup> estrofa (¿casualidad numérica?) apenas deja lugar a dudas en sus expresiones y en su puntuación: casi todas las palabras o sintagmas están separados por puntos suspensivos hasta morir en la nada. Lo interesante es que esta cualidad de la fugacidad se combine aquí, gracias a la estructura de la palabra *momento* en alemán (*Augen-blick* = ‘mirada de ojos’), con un importante tópico petrarquista: el de los ojos y la mirada, al que se añaden los típicos oxímora masoquistas del “arrobato atormentado” (*Qualentzücken*) o los “dolores paradisíacos” (*Paradiesesschmerzen*). Pero todo ello es al final arrastrado al “mar de la muerte” (*Meer des Todes*).

<sup>3</sup> En contra de la mayoría de las interpretaciones, que insisten en el carácter espiritual e idealista de estos poemas, hay que recordar que el propio Schiller reconoce en una autocrítica del mismo año 1782 que “aquí y allí percibo también algún pasaje escabroso disimulado entre la verborrea platónica” (Wiese, 1959: 119).

En *Das Geheimnis der Reminiscenz* (Schiller, 1960: 86-90) vuelven a surgir dudas. Este poema, el más extenso de todos, (29 estrofas) es el que más claramente evoca un platonismo cósmico. El poeta vuelve a preguntarse por la razón de su “furioso deseo” (*Wutverlangen*) y tras numerosas estrofas en las que los amantes recorren las esferas infinitas, encuentra la respuesta en el afán de restablecer la unidad primigenia de los seres humanos, remitiendo así, sin nombrarlo, al mito descrito por el personaje de Aristófanes en el *Banquete* de Platón sobre el origen de la atracción entre los sexos. Esa atracción remite a la magia misteriosa de una identidad perdida. Hasta aquí no se observa nada especialmente nuevo con respecto al ideario del sistema petrarquista. También p. ej. en Lenz encontramos la representación de los amantes como almas gemelas o “emparentadas” (*zwei sich verwandter Seelen*) (Lenz, 1992: 127). Pero Schiller va mucho más lejos: los amantes no sólo formaban un único ser primigenio, sino que ese ser además era la divinidad: “Este **dios** ya no existe; **tú y yo**, las bellas ruinas del dios” (*Dieser Gott ist nimmer, Du und ich des Gottes schöne Trümmer*) (Schiller, 1960: 87, v. 56-57)<sup>4</sup>. Al final del poema, al mito platónico se une el mito bíblico del jardín del Edén. Ambos remiten a un estadio feliz de la historia de la humanidad en el que la unidad de sujeto y naturaleza aparecía como algo natural. Ante ese trasfondo, los intentos del hombre de recuperar la identidad perdida por medio de la unión erótica o por la fuerza de la anamnesis se muestran como “actos de compensación bajo el signo de la carencia” (Alt, 2000: 229)<sup>5</sup>. Las consecuencias de esto pueden llegar tan lejos, según Peter von Matt, como al destronamiento de Dios, que se confirmará más tarde en *Freigeisterei der Leidenschaft*, mostrando el parentesco de Schiller con los filósofos “oscuros” de la Ilustración (Hofmann, 2003: 23 s.).

Junto a estos tres grandes poemas se encuentran otros tres que podríamos calificar a primera vista como “menores”, en los cuales se recoge algún motivo aislado del sistema petrarquista. Así, en *Laura am Klavier* (*Laura al piano*) (Schiller, 1960: 41-43) la música de la mano de Laura tiene el mismo poder sobre los aires que el que sus miradas tienen sobre el poeta. Como no podía ser menos, siguiendo aquí el sistema petrarquista, se trata de una música que recorre las esferas celestiales y que al final se muestra como un medio de revelación divina. *Melancholie* (Schiller, 1960: 93-97) es una especie de *memento mori*. Todo el esplendor de la juventud y de la primavera amorosa está desde un principio ensombrecido y amenazado por la muerte.

<sup>4</sup> Subrayados de Schiller.

<sup>5</sup> Según Peter-André Alt, en este horizonte aparece una teoría de la evolución de la cultura como la esbozarán años más tarde las lecciones de Schiller en la Universidad de Jena: la idea de que la conciencia moderna nace de una historia de pérdidas de armonía, cuyo recuerdo queda reservado al mito y al arte (Alt, 2000: 229).

Con toda claridad y dureza, el poeta afirma que llegará un momento en el que Laura ya no amaré y ya no será “amable” (*liebenswert*, literalmente “digna de ser amada”). Pero la consecuencia no es un *carpe diem*, sino un deseo de que la muerte al menos llegue en el momento más bello y no en la época de la decadencia física. En cuanto a *Vorwurf*, ya se ha comentado más arriba su temática.

Con esto puede darse por concluido este breve repaso de las odas a Laura, pues el poema de 1786, *Freigeisterei der Leidenschaft*, se aleja ya tanto de la temática general y de los tópicos petrarquistas que apenas puede ser considerado como perteneciente al grupo. Ciertamente el propio autor, como se ha indicado más arriba, hace referencia en el subtítulo a los poemas anteriores, añadiendo además un elemento nuevo —el del casamiento de Laura— que tan bien concuerda con el sistema petrarquista<sup>6</sup>. Pero lo que surge aquí es precisamente la negación del tópico: el amor del poeta es correspondido por Laura y ambos amantes están dispuestos al adulterio, quebrando así un pacto contra natura impuesto por la “diosa virtud” (Schiller, 1960: 127). La tendencia al escepticismo religioso anunciada ya en *Das Geheimnis der Reminiscenz* se confirma aquí con un ateísmo latente que muestra las contradictorias tendencias filosóficas de Schiller en esta etapa temprana de su vida.

Se plantea ahora la pregunta de qué es lo que queda del petrarquismo en una época y un medio tan lejanos a él como la Ilustración tardía en territorio de habla alemana, con sus especiales características de coexistencia con el *Sturm und Drang*<sup>7</sup>. Como ya se sugirió al principio, la recepción de un clásico moderno como Petrarca no parece corresponderse con la tónica de la época, pero en autores como Lenz y Bürger se observa una adaptación de textos concretos de Petrarca a las corrientes dominantes, es decir, a la poesía vivencial y sentimental, mientras que Schiller podría calificarse de extemporáneo en su combinación del petrarquismo (no de textos concretos de Petrarca) con la inclinación por la poesía de ideas. Para él el petrarquismo es un vehículo de expresión de su filosofía. Tan lejos llega su extemporaneidad que no sólo no preludia la poesía romántica, como lo hacen Lenz y Bürger, sino que incluso expresa todo lo contrario de lo que será ésta (Matt, 1994:

<sup>6</sup> Esto puede ser debido además al trasfondo biográfico antes mencionado, pese a los esfuerzos de Schiller por desmentir cualquier relación de estos poemas con episodios de su vida privada. La Laura de la antología de 1782 y la de *Freigeisterei der Leidenschaft* pueden corresponderse con dos mujeres diferentes: Luise Dorothea Vischer (viuda), dueña de la vivienda de Schiller en Stuttgart y Charlotte von Kalb, dama (casada) de la nobleza que introdujo al poeta en las altas esferas sociales de Mannheim y más tarde de Weimar.

<sup>7</sup> Según investigaciones recientes, el joven Schiller puede ser incluido más bien en la Ilustración tardía que en el *Sturm und Drang*, lo cual sin embargo no deja de plantear problemas (Hofmann, 2003: 27).

71): un amor no escindido en una vertiente carnal y otra espiritual. Y con esto se sitúa también, y de manera paradójica, en los antípodas del sistema petrarquista que aparentemente adopta, pero que tan radicalmente transforma.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alt, P.-A. (2000). *Schiller. Leben - Werk - Zeit*. I. Múnich: Beck, 2 vol.
- Bartl, A. (1998). "Schiller und die lyrische Tradition". In: H. Koopmann (ed.) (1998): 117-136.
- Hoffmeister, G. (1973). *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart: Metzler.
- Hofmann, M. (2003). *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*. Múnich: Beck.
- Koopmann, H. (ed.) (1998). *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner.
- Matt, P. v. (ed.) (1994). *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*. Múnich/Viena: Hanser.
- Matt, P. v. (1994). "Gesplante Liebe. Die Polarisierung von erotischer und geistlicher Lyrik als Strukturprinzip des romantischen Gedichts". In: P. v. Matt (ed.) (1994): 61-77.
- Schlütter, H.-J. et alii (1979). *Sonett*. Stuttgart: Metzler.
- Schwarz, S. (1998). "Schillers lyrischer Stil". In: H. Koopmann (ed.) (1998): 270-288.
- Wiese, B. v. (1959). *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler.

#### FUENTES

- Bürger, G. A. (1987). *Sämtliche Werke*. Ed. G. & H. Häntzschel. Múnich: Hanser.
- Klopstock, F. G. (1962). *Ausgewählte Werke*. Ed. K. A. Schleiden/F. G. Jünger. Múnich: Hanser.
- Lenz, J. M. R. (1992 [1987]). *Briefe und Gedichte*. Ed. S. Damm. Frankfurt am Main: Insel.
- Schiller, F. (1960<sup>2</sup>). *Sämtliche Werke* I. Ed. G. Fricke/H. G. Göpfert. Múnich: Hanser, 5 vol.